

## مهاجرت هنرمندان و تحولات هنری میان صفویان و مغولان هند

نویسنده: ابوالعلا سودآور\_ abolala soudavar

(هیوستون - تگزاس)

مترجم: مجتبی پنجه باشی

دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد

در سال ۱۵۴۴، امپراتور مغول همایون (سلطنت ۱۵۳۰-۱۵۴۰ و ۱۵۵۵-۱۵۵۶) به دربار صفویان آمد و از شاه طهماسب اول درخواست کمک کرد تا پادشاهی خود را بازپس گیرد. طهماسب (سلطنت ۱۵۲۴-۱۵۷۶) به او کمک کرد و همایون در نهایت تاج و تخت خود را بازیافت. پیامدهای سیاسی این ملاقات با صفویان، بیشتر به عنوان یک رویداد خوش یاد می‌شود که توسعه مکتب نقاشی مغولی را آغاز کرد. از منظر تاریخ هنر، زمان‌بندی آن نمی‌توانست بهتر از این باشد؛ نقاشی‌های درباری ایرانی به اوج خود رسیده بودند، اما در عین حال، کتابخانه-کارگاه سلطنتی صفوی در حال فروپاشی بود. این امر باعث شد که نقاشان مشهور مانند میرحسین علی و عبدالصمد به دربار مغول عزیمت کنند. سایر هنرمندان نیز از این روند پیروی کردند. برخی در آنجا ماندند و برخی دیگر بازگشتند و زمینه‌ساز مهاجرت نسل بعدی نقاشان شدند. این مطالعه بر روی شرایطی که منجر به سه موج مهاجرتی متوالی بین دربارهای صفوی و مغول از ۱۵۴۴ تا ۱۵۸۵ شد، تمرکز دارد و بر توسعه سبک یکی از هنرمندان موج سوم، یعنی فرخ بیگ، هنرمند مشهور تأکید می‌کند.

### موج اول؛ کشف شاهکارهای نقاشی ایرانی

همایون، امپراتور مغول، به همراه همسر خراسانی‌اش، حمیده بانو (درگذشته ۱۶۰۴)، به ایران سفر کرد. هر دوی آن‌ها به نسخه‌های مصور علاقه‌مند بودند و این سفر به قلمرو صفوی فرصتی برای دیدن بهترین آثار نقاشی ایرانی فراهم کرد: گنجینه‌های کتابخانه هرات که شاهزادگان تیموری، که از اشغال شیبانیان خراسان فرار کرده بودند، به سمت غرب روی آورده بودند و ترکیب‌گرایی جدید صفوی که از ترکیب سبک‌های هرات و ترکمان شکل گرفته بود، برجسته شد. هر یک از آن‌ها واکنش متفاوتی نسبت به هنر قدیم و جدید داشتند. همایون به دنبال هنرمندان صفوی برای کتابخانه-کارگاه خود بود، در حالی که حمیده بانو تمایل بیشتری به کسب نسخه‌های تیموری از خراسان اجدادی‌اش داشت. در واقع، یادداشت‌هایی در مورد نسخه مشهور گلستان سعدی (AHT, no. ۳۶) که توسط سلطان علی مشهدی کپی شده و احتمالاً به عنوان هدیه‌ای از سوی امیرعلی‌شیر نوایی برای سلطان حسین بایقرا (سلطنت ۱۴۷۰-۱۵۰۶) سفارش داده شده بود، وجود دارد که مشخص می‌کند این نسخه گلستان را نه حمیده بانو و نه همایون به دست آورده است. بلکه در زمان مرگ او، این نسخه به پسرش به ارث رسید و به کتابخانه سلطنتی مغول اضافه شد.

### میدان مسابقات تیموری و صفوی



نسخه‌ای دیگر از گلستان (FGA, F1998.5) که به کتابخانه سلطنتی مغول راه یافته، احتمالاً به عنوان هدیه‌ای از سوی طهماسب به هند آمده است. اگرچه هیچ اشاره مستقیمی به این موضوع وجود ندارد، اما مجموعه‌ای از شواهد غیرمستقیم این ادعا را تأیید می‌کند که طهماسب از طریق هدیه این نسخه، قصد داشت نسل همایون را مورد احترام قرار دهد. این نسخه که در سال ۱۴۶۸ توسط سلطانعلی مشهدی کپی شده و در ابتدا با پنج نقاشی تیموری تزئین شده بود، خطاطی آن نسبت به استانداردهای غالب نستعلیق در دهه ۱۵۴۰ ضعیف و بد بود و به جز یک سرآغاز کوچک مزین، هیچ تذهیب یا جزئیات تزئینی دیگری نداشت. با این حال، نقاشی‌های حاشیه‌ای بسیار پیچیده صفوی، که عمدتاً به آقا میرک نسبت داده می‌شوند، بر روی حدود شانزده صفحه اضافه شده‌اند. از آنجا که نقاشی‌های حاشیه‌ای از نظر سبک، رنگارنگ‌تر و پیچیده‌تر از آن‌هایی هستند که در نسخه خمه شاه طهماسب (BL, Or. ۲۲۶۵) مربوط به سال‌های ۱۵۳۹-۴۳ وجود دارد، باید به دهه میانی ۱۵۴۰ نسبت داده شوند. این تاریخ‌گذاری، همراه با این واقعیت که نسخه در سال ۱۴۶۸ در آخرین سال سلطنت جد بزرگ همایون، سلطان ابوسعید تیموری (سلطنت ۱۴۵۱-۶۹) کپی شده و هنوز در اوایل سلطنت اکبر (سلطنت ۱۵۵۶-۱۶۰۵) در کتابخانه مغول وجود داشته است، به این نتیجه می‌رسد که همایون توسط شاه طهماسب با نسخه‌ای از کتابخانه جد مستقیمش مورد احترام قرار گرفته است. هیچ توضیح دیگری نمی‌تواند اضافه شدن حاشیه‌های پیچیده توسط دست نقاش ارشد شاه و سرپرست خانوار، آقا میرک، به نسخه‌ای که به نظر نمی‌رسید مستحق چنین تزئینی باشد، توجیه کند. در حالی که هدف ظاهری این هدیه، احترام به همایون بود، حاشیه‌های غیرمعمول زیبا و پیچیده صفوی نیز به منظور تحت‌الشعاع قرار دادن روشنایی و تصاویر تیموری طراحی شده بودند و به نوعی برتری سبک جدید صفوی را اشاره می‌کردند. به همین ترتیب، بازنگاری مجدد تصاویر اصلی تیموری ممکن است تلاشی برای مقابله با طعنه‌ی قبلی صفوی با سبک پیشرفته‌ی مغولی دوره شاه‌جهان (حکومت ۱۶۲۸-۱۶۵۷) بوده باشد. اگرچه یک مطالعه‌ی اخیر علت بازنگاری مغول را به آسیب‌های ناشی از آب در اثر آتش‌سوزی کاخ در سال ۱۶۴۴ نسبت می‌دهد، دو مجموعه‌ی مشخص از لکه‌های آب - از دو دوره‌ی مختلف - نشان‌دهنده‌ی خلاف این ادعا هستند. یکی از این مجموعه‌ها در نزدیکی لبه‌ی خارجی حاشیه‌های صفوی قابل مشاهده است و به ناحیه‌ی متن گسترش نیافته است. اگر سیلابی در اثر حادثه‌ی کاخ به تصاویر آسیب زده باشد، لکه‌های آب باید از لبه به سمت مرکز گسترش می‌یافتند.

مجموعه‌ی دومی که تنها در ناحیه‌ی متن قابل مشاهده است و در حاشیه‌های صفوی به چشم نمی‌خورد، نتیجه‌ی آسیب‌های ناشی از آب است که پیش از افزودن آن حاشیه‌ها به وجود آمده است. اگر نقاشی‌ها در آن زمان آسیب دیده باشند، این آسیب باید جزئی بوده باشد، زیرا با توجه به بقایای نقاشی تیموری که در زیر ناحیه‌ای که رنگ آن پوسته‌پوسته شده قابل مشاهده است، به نظر می‌رسد رنگدانه‌های قدیمی کامل و به‌خوبی به زیرلایه‌ی کاغذ چسبیده‌اند. همچنین، صفوی‌ها احتمالاً هرگونه آسیب را پیش از اهدا کردن نسخه خطی به همایون ترمیم کرده‌اند. علاوه بر این، تعداد نقاشی‌های مغول شش عدد است، یک عدد بیشتر از پنج عدد اصلی، که نشان می‌دهد حداقل یکی از نقاشی‌های مغولی یک افزودنی جدید بوده است. بنابراین، بازنگاری در دوره‌ی شاه‌جهان به نظر می‌رسد که ناشی از عاملی غیر از تمایل به پوشاندن آسیب‌های ناشی از آب بوده باشد. این احتمالاً تلاشی برای تحت‌الشعاع قرار دادن کار صفوی با بهترین کیفیت نقاشی امپراتوری مغول بوده است و به همین دلیل شش نفر از بهترین نقاشان دوره‌ی شاه‌جهان برای این کار انتخاب شده‌اند: گواردن، عابد، بالچند، پایگ، لالچند و مورا. برای دو قرن، این باغ گل سعدی به میدان نبردی بین هنرمندان تیموری و صفوی تبدیل شده بود.

**دعوت همایون**



همایون در زمانی به ایران آمد که دو نسخه‌ی بزرگ شاه طهماسب، یعنی «شاهنامه» و «خمسه»، به طور قابل توجهی تکمیل شده بودند. در این فرآیند، نسل جدیدی از هنرمندان تربیت شده بودند که مهم‌ترین آن‌ها سه علی بودند: میرزاعلی، پسر سلطان محمد، هنرمند برجسته‌ی کارگاه تبریز؛ مظفرعلی، برادرزاده‌ی مشهور بهزاد؛ و میرسیدعلی، پسر میرمصور. هر یک از آن‌ها در هنر خود استاد بودند. اگر طهماسب می‌خواست همایون را با توانایی‌های هنری‌اش تحت تأثیر قرار دهد، این کار کاملاً غیرضروری بود. همایون مجذوب آثار آن‌ها شد و خوشحالی خود را با پیشنهاد مبلغ کلانی برای آزاد کردن یکی از نقاشان شاه ابراز کرد: «اگر امپراتور (یعنی طهماسب) میرمصور را به من آزاد کند، هزار تومان در عوض خواهم داد.» این پیشنهاد توسط بیداق منشی قزوینی روایت شده است که در سال ۱۵۴۴ به عنوان منشی برادر طهماسب، بهرام‌میرزا (۱۵۱۷-۱۵۴۹)، در موقعیتی مناسب برای اظهار نظر درباره‌ی این رویداد قرار داشت. بیداق سپس اضافه می‌کند: «به این ترتیب، پسر میرمصور که از پدرش بهتر شده بود، زودتر به هند رفت و پدرش نیز او را دنبال کرد.» متن بیداق سپس توسط قاضی احمد در رساله‌ی مشهور «گلستان هنر» او به سرقت رفته است، با این تفاوت که او اطلاعات مهمی را که می‌گوید «میرمصور قطعاً مردی با شخصیت قوی بود و در زمان ورود همایون در وضعیت ناپسندی قرار داشت» حذف کرده است. این اطلاعات حذف شده کلید درک ما از این موضوع است که چرا همایون به جای یک نقاش جوان‌تر و با استعدادتر از نسل دوم، میرمصور سالخورده را انتخاب کرد؛ به عنوان مهمان طهماسب، برای او نامناسب بود که از نقاشانی که هنوز کارمندان رسمی کتابخانه-کارگاه سلطنتی بودند درخواست کند. بنابراین، او تنها استاد نقاشی را که شاه اخراج کرده بود انتخاب کرد. ادعای بیداق مبنی بر اینکه دعوت همایون به میرمصور داده شده و پسرش از این فرصت استفاده کرده و زودتر به دربار مغول رفت، با متن نامه‌ی میرمصور به همایون اثبات می‌شود که در یک نقاشی نسبت داده شده به میرزاسیدعلی بازنشر شده است. این نامه به عنوان یک درخواست در دستان مرد سالخورده‌ای که زانو زده و اشتباهاً تصور شده که نماینده‌ی میرمصور است، تصویر شده است. نمی‌توان انتظار داشت که میر از دور نامه‌ای بنویسد و همزمان آن را به همایون ارائه دهد. در واقع، در نامه‌اش، میر از امپراتور بابت تأخیرش در پیوستن به دربار مغول عذرخواهی کرده و وعده می‌دهد که به زودی این کار را انجام خواهد داد. درخواست از غلام پیر و قدیمی، میر مصور: این افتخار بزرگی است که گزارش دهم مدتی است که پسر این غلام (یعنی میر سیدعلی) وارد خدمت جناب عالی شده است. امید است که او مورد لطف و مرحمت سلطنتی قرار گیرد. [اما من] امیدوارم به زودی سفر خود را آغاز کرده و به خدمت جناب عالی بپیوندم. ان شاءالله، سایه‌ی تابناک شما [همیشه ما را محافظت کند]. همچنین، این پیرمرد زانو زده با عبای زرین بافته شده و پوست تیره به تصویر کشیده شده است که طبق عرف نقاشی فارسی، نشان‌دهنده‌ی مردی از هند است. بنابراین، او احتمالاً وزیر یا منشی همایون است که مسئول ارائه و قرائت درخواست‌ها به امپراتور می‌باشد. نامه به وضوح نشان می‌دهد که میر مصور در انتظار دعوت به دربار مغول بود و اینکه حضور پسرش او را از وظیفه‌اش برای پیوستن به همایون معاف نمی‌کند. تاریخ‌نگار مغولی، بایزید، گزارش می‌دهد که همایون، عبدالصمد و میرزا سیدعلی را از طریق یک فرمان سلطنتی احضار کرد، و به یک نماینده صفوی که در سال ۱۵۴۶ بازمی‌گشت، واگذار شد. با این حال، سناریوی محتمل‌تر این است که پس از اینکه هنرمندان شور و شوق همایون برای نقاشی ایرانی را کشف کردند، علاقه خود را به پیوستن به کتابخانه-کارگاه او ابراز کردند و همایون تنها پس از اینکه قندهار را دوباره به دست آورد و تا حدی سلطنتش را احیا کرد، پاسخ مثبتی داد. مشاهده بعدی بایزید مبنی بر اینکه نقاش دوفت‌محمد بدون اجازه قبلی آمده است، به نظر می‌رسد که بیشتر هنرمندان به طور مستقل تمایل خود را برای پیوستن به کتابخانه-کارگاه مغولی ابراز کرده و سپس اجازه پیوستن به آنها داده شده است. عدم علاقه طهماسب به بخشش‌های همایون و شهرت تیموریان به نیکوکاری قطعاً بر برخی هنرمندان تأثیر گذاشت تا به امپراتور مغول بپیوندند، و ممنوعیت نوشیدن شراب که توسط طهماسب اعمال شده بود، برخی دیگر را به



فکر چنین حرکتی انداخت. اما این عوامل به تنهایی نمی‌توانستند موجب ناراضی گسترده هنرمندان از آنچه شاید بزرگ‌ترین کتابخانه-کارگاه تاریخ به شمار می‌رود، شوند. دلیل اساسی، کاهش علاقه طهماسب به فعالیت‌های کتابخانه-کارگاهش بود که در نهایت منجر به برکناری بیشتر هنرمندان باقی‌مانده شد. دیکسون و ولج بر این باورند که بی‌علاقگی طهماسب به نقاشی با صدور فرمان توبه صادقانه در سال ۹۶۳ هجری قمری (۱۵۵۶ میلادی) به اوج خود رسید، که به‌طور رسمی هنرهای دنیوی را از قلمرو او ممنوع کرد و بدین ترتیب نشان می‌دهد که ملاحظات مذهبی ریشه چنین تصمیمی بوده است. اما فرمان توبه صادقانه نه برای توبه خود طهماسب، بلکه خطاب به امیران قزلباش و اشراف صفوی بود که ملزم به ادای سوگند عدم استفاده از لذت‌های دنیوی ممنوعه و توبه از گناهان گذشته بودند. توبه "صادقانه" طهماسب احتمالاً در سال ۱۵۳۴ در جاجرم رخ داده و سپس در هرات اعلام شده بود. این امر با صدور فرمانی همراه بود که فعالیت‌های "غیرمذهبی" مانند پرندبازی، تراشیدن ریش و موسیقی تنبک و نقاره را ممنوع کرد و دستور به بسته شدن میخانه‌ها، دخانیات و فاحشه‌خانه‌ها داد که در آن‌ها "چیزهای ممنوعه" مانند نوشیدن شراب دنبال می‌شد. این امر منجر به کاهش قابل توجهی در درآمد خزانه سلطنتی شد که طبق یک برآورد به ۱۲۰,۰۰۰ تومان در سال می‌رسید. بر اساس این معیار، توبه طمعکارانه طهماسب باید به عنوان توبه‌ای نسبتاً صادقانه تلقی شود. در این فرمان به‌طور مشهود هیچ اشاره‌ای به نقاشی و خوشنویسی نشده است. طهماسب نه تنها نقاشی را ممنوع نکرد بلکه تخلفات نقاشان از این فرمان را نیز تحمل کرد. بدین ترتیب، بیداق گزارش داد: "استاد بهزاد، که به سن هفتاد سالگی رسیده بود، نمی‌توانست یک لحظه بدون شراب سرخ یا لب‌های سرخ یک شراب‌خورنده زندگی کند؛ شراب دائمی او را جوان نگه داشته بود و با وجود ممنوعیت، او همچنان به نوشیدن ادامه می‌داد و شاه از این موضوع مطلع بود [اما اهمیتی نمی‌داد]. این موضوع در تضاد کامل با واکنش طهماسب نسبت به امیران قزلباش مانند وزیر مورد اعتماد قورچی‌ها (نگهبانان سلطنتی) شاه‌قلی است که او را به خاطر گناه نوشیدن شراب با وجود ممنوعیت، به اعدام محکوم کرد.

نقاشی به‌طور صریح در قرآن ممنوع نشده است، اما ابهاماتی که حول نقاشی وجود داشت، به‌طور اساسی ارتباطی بود: متکلمان سنی آن را به‌عنوان تکرار آفرینش یا تلاشی برای بازگشت به بت‌پرستی می‌دانستند. متکلمان شیعه ممکن است هرگز به این موضوع نپرداخته باشند. اگر ممنوعیتی برای نقاشی از سوی شیعه وجود داشت، طهماسب استاد یافتن راه‌هایی برای دور زدن آن بود. مثالی از این موضوع، لغو مصونیتی است که او در سال ۱۵۵۹ به شاهزاده عثمانی بایزید اعطا کرده بود. شاهزاده بایزید که برای تصاحب تخت عثمانی رقابت می‌کرد، علیه نیروهای ترکیبی پدرش، سلیمان قانونی (حکومت ۱۵۲۰-۶۶) و برادرش، سلیم (سلطنت آینده سلیم دوم، ۱۵۶۶-۷۴) با شکست مواجه شد و به طهماسب پناه برد. اما قبل از رسیدن به پایتخت، قزوین، او با یک سوگند مذهبی مصونیتی کسب کرد که باید هرگونه خیانت را مسدود می‌کرد. طهماسب در یادداشت‌های خود تصریح کرده بود که برای حفظ رابطه خوب با سلیمان—که سرانجام در سال ۱۵۵۵ با او توافق صلح کرده بود—باید شاهزاده را بازگرداند، اما به سوگند خود متعهد بود که نه او را بکشد و نه به سلیمان یا مردانش تحویل دهد. با این حال، طهماسب سوگند خود را شکست و وانمود کرد که "سوگند نخورده است که او را به برادرش سلیم بازگرداند"، بنابراین آن شاهزاده بدبخت و چهار پسرش به دست مردان سلیم سپرده شدند و در محل سر بریده شدند. در مورد نقاشی، طهماسب حتی نیازی به اختراع توجیهی نداشت: نظریه‌ای آماده وجود داشت که هم‌عصر او، خوشنویس دوستی‌محمد، در مقدمه آلبوم بهرام‌میرزا در حدود ۱۵۴۴ به آن اشاره کرده بود. بر اساس این نظریه، هنر تزیین و نقاشی که کلام نوشته شده را زینت می‌بخشید، به امام اول شیعه، علی، برمی‌گشت که همچنین اختراع الگوی طومار اسلامی نیز به او نسبت داده شده بود. بنابراین، نقاشی تحت حمایت بالاترین مقام شیعه، امام علی خود، قرار داشت. جالب است که بوداق در موارد جداگانه تأکید می‌کند که طهماسب هم خوشنویسان و هم نقاشان را از کتابخانه-کارگاه خود اخراج کرد. اگرچه نقاشی گاهی موضوع



بحث‌های مذهبی بود، خوشنویسی نه تنها از چنین بحث‌هایی مصون بود بلکه به‌عنوان هنر اسلامی به‌طور ممتاز شناخته می‌شد. بنابراین، اگر طهماسب خوشنویسان را به همراه نقاشان اخراج کرده است، باید دلیلی غیر از تعصب مذهبی جستجو کرد. آن دلیل ممکن است تضعیف بینایی طهماسب باشد که ناشی از یک بیماری چشمی ارثی بود و تسریع شده بود. به دلیل بیماری شدید که در سال ۱۵۴۳ به آن مبتلا شد و توسط تاریخ‌نگار قایم احمد غفاری گزارش شده است، طهماسب دچار مشکلات بینایی گردید. غفاری، برخلاف سبک مختصر معمول خود، فضای زیادی را به این حادثه اختصاص داده و ابیاتی سروده که به طرز عجیبی از واژه "چشم" (cayn) به‌کرات استفاده کرده و به‌نظر می‌رسد که بیماری بر چشمان طهماسب تأثیر گذاشته است:

"از امروز تا ابد، بر انسان‌ها واجب است

که هزار بار در روز پروردگار را ستایش کنند.

زیرا 'چشم بینای مخلوقات' (Cayn-i basira-yi dfanrnish) به اراده‌ی خالق در سلامت کامل است (cayn-i sihhah).

تو روح وقایع دنیایی هستی و چون همه ارواح به تو پیوند دارند، امیدوارم تا زمانی که جهان برقرار است، زنده بمانی."

با نامیدن طهماسب به‌عنوان "چشم بینای مخلوقات"، نویسنده به‌طور ضمنی به او بینشی نسبت می‌دهد که قدرت دیدن تمام مخلوقات را دربر می‌گیرد. این شیوه ستایش برای یک پادشاه در شعر فارسی غیرعادی و نادر است و شاید نشانه‌ای از وضعیت معکوس باشد. احتمال وجود یک بیماری چشمی ارثی با این واقعیت تقویت می‌شود که بینایی پسر بزرگ طهماسب، شاه محمد خداوند (۱۵۳۱-۱۵۸۸)، به‌طور غیرقابل توضیحی در سن شانزده یا هفده سالگی رو به زوال گذاشت و او به‌زودی تقریباً نابینا شد. از نظر پزشکی، نابینا شدن یک جوان در چنین سنی پدیده‌ای بسیار نادر است و به‌طور قوی نشان‌دهنده "تخریب ماکولا" (بیماری شبکیه) از نوع ارثی است. بنابراین، طهماسب احتمالاً به تخریب ماکولا مبتلا بوده است؛ شاید نه به شدت پسرش، اما به‌اندازه‌ای که توانایی تمرکز و دید واضح او را مختل کند، همان‌طور که در افرادی که به بیماری‌های ماکولا مانند بیماری بست یا استارگارت دچارند، اتفاق می‌افتد. سه ملاحظه دیگر ممکن است این نظریه را تقویت کند. اولین مفهوم "فردنامه" (Fdl-ndma) است، یک نسخه خطی بزرگ‌فرمت که حدود ۱۵۵۰ تولید شده و دارای خوشنویسی و طراحی‌های بزرگ و غیرعادی است که از جزئیات ریز خالی است، گویی این نسخه برای یک حامی که قادر به دیدن جزئیات کوچک نیست، اما رنگ‌آمیزی و ترکیب زیبا را قدردانی می‌کند، تهیه شده است. این ممکن است آخرین تلاشی باشد از سوی اعضای کتابخانه-کارگاه سلطنتی برای حفظ علاقه هنری یک حامی با مشکل بینایی. دومین نکته، ادامه فعالیت هنرمندان، خوشنویسان (مانند ملک دیلمی) و همچنین نقاشان (مانند مظفرعلی) در تزئینات معماری کاخ قزوین طهماسب، برای چندین سال پس از ۱۵۴۴ است. بر اساس گزارش تاریخ‌نگار معاصر، عبدی بیگ شیرازی، طهماسب پس از عزیمت همایون به قندهار به قزوین بازگشت و تصمیم گرفت که "از آن زمان به بعد..." از سال ۱۵۴۴، دربار در فصل زمستان (قشلاق) در قزوین مستقر می‌شد و تصمیم بر این بود که یک کاخ دولتی (دولت‌خانه) جدید، که با باغ‌های مناسب احاطه شده باشد، در آنجا ساخته شود. از آنجا که ۱۵۴۴ همچنین تقریباً تاریخ اخراج خوشنویسان و نقاشان از کتابخانه-کارگاه سلطنتی صفوی است (که در ادامه به آن اشاره خواهد شد)، ادامه کار هنرمندان در کاخ قزوین دوباره نشان می‌دهد که طهماسب می‌توانست - هرچند نه به وضوح - به کارهای بزرگ خوشنویسی و نقاشی معماری توجه کند، اما نه به جزئیات کارهای دستی در مقیاس کتاب. نکته عجیبی که در دوران طهماسب وجود دارد این است که او به ندرت به شکار می‌رفت. شکار فعالیت‌ی اساسی برای شاهزادگان



ترک-مغول بود که اعتقاد بر این بود که مهارت‌های جنگی جنگجو را توسعه می‌دهد. توانایی در شکار معادل توانایی در نبرد بود و جایگزینی برای آن محسوب می‌شد. بنابراین، تاریخ‌نگار ایرانی که می‌خواست شکست شاه اسماعیل را در چالدران در سال ۱۵۱۴ توجیه کند، او را به عنوان کسی توصیف کرد که صحنه نبرد را ترک کرده و به شکار قرقاول رفته است، در حالی که نیروهای قزلباش توسط عثمانی‌ها به قتل می‌رسیدند!

عجیب اینکه طهماسب به شکار نمی‌رفت بلکه به ماهی‌گیری می‌پرداخت. برای بزرگداشت این فعالیت غیرمعمول، تاریخ‌نگاران و خود طهماسب آن را "شکار ماهی" نامیدند، گویی مانند برخی از سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، او با کمان و تیر به شکار قزل‌آلا در جویبارهای کوهستانی می‌رفت. خوشبختانه، ما گزارشی از یک شاهد عینی، ونیزی به نام میشل ممبره داریم که ذکر می‌کند طهماسب یک چوب نازک برای ماهی‌گیری به همراه داشت و زمان زیادی را صرف آن می‌کرد. بیشتر منابع نشان می‌دهند که طهماسب در یک شکار به افتخار همایون شرکت داشت که به عنوان شکار "جرگه‌ای" (شکار با زدن) سازماندهی شده بود، یعنی یک شکار آسان که در آن بازی به سمت شکارچی رانده می‌شود. با این حال، از منابع مشخص نیست که آیا طهماسب به‌طور فعال در این شکار شرکت داشته یا خیر. در حالی که اشاره به این شکار جرگه‌ای در تاریخ‌نگاری‌های فارسی بسیار مختصر است، یک جمله طولانی و نسبتاً غیرضروری در همان منابع به مرگ علمدار شاه (قلم‌دار خاصه) اختصاص یافته که به‌طور تصادفی در حین این شکار مورد اصابت گلوله قرار گرفته است. این موضوع باعث می‌شود که انسان تعجب کند آیا طهماسب علمدار را با یک آهو اشتباه گرفته است؟

### تبعید هنرمندان صفوی

هرچند دلایل ناراضایتی طهماسب از نقاشی مشخص نیست، اما در سال ورود همایون، هنرمندان شاه به دنبال حمایت‌های جایگزین بودند. محتمل‌ترین گزینه، البته، برادر کوچکتر طهماسب، بهرام میرزا بود، که فردی خوش‌گذران و خطاط و نقاش بالاستعدادی بود و در حال جمع‌آوری آلبوم معروف خود (که حدود سال ۱۵۴۴ تکمیل شد) با کمک یکی از خطاطان شاه، دوستی محمد، بود. آثار تعدادی از هنرمندان دیگر نیز در همان آلبوم دیده می‌شود و به احتمال زیاد برخی از آن‌ها نیز در این آلبوم حضور دارند. این آثار به‌طور خاص برای گنجاندن در آن تولید شده‌اند و به نظر می‌رسد که چند هنرمند به کارگاه کتابخانه بهرام میرزا منتقل شده‌اند. در این راستا، یک نسخه خطی که به تازگی منتشر شده (TKS, R.۹۵۷) اطلاعات مفیدی ارائه می‌دهد؛ این نسخه دارای تقدیمی به کتابخانه شاهزاده است و امضای سه هنرمند را که قبلاً بر روی خمسه شاه طهماسب کار کرده بودند، در بر دارد. در صفحه ۲ الف، نقاشی از یک شاهزاده نشسته در صفحه‌ای شبیه به کلافون گنجانده شده است که نوشته‌ای بر روی آن وجود دارد: "این را علی الحسینی کشیده و شاه محمود نیشابوری آن را نسخه‌برداری کرده است." خوشنویس نه تنها نام خود را بر روی این صفحه امضا کرده بلکه همچنین به‌طور غیرمستقیم، نام امضای نقاش میرحسین علی را نیز گنجانده است. باید توجه داشت که از آنجا که "میر" و "سید" هر دو به نسل پیامبر محمد اشاره دارند، گنجاندن همزمان آن‌ها در یک نام امضا که قبلاً به نسل فرزندان حسین اشاره دارد، زائد بوده و بنابراین آن‌ها حذف شده‌اند. علاوه بر این، مقایسه‌ای سریع بین این شاهزاده نشسته با حاکم نشسته در "شب در کاخ" (موزه آرت ساکالر، موزه‌های هنر دانشگاه هاروارد، ۱۹۵۸.۷۶) که به میرحسین علی نسبت داده شده است، بسیاری از ویژگی‌های سبک او را روشن می‌کند: فاصله زیاد بین چشم و ابرو، فرش با رنگ‌های زمین و حاشیه سفید، جزئیات دقیق، ناخن‌های مرتب و وضعیت نشسته‌ای که نشان‌دهنده یک نشستن راحت و پایدار است که در هماهنگی کامل با قوانین جاذبه قرار دارد. همان‌طور که ام. اس. سیمپسون اشاره کرده است، صفحه‌ای از آلبوم بهرام میرزا (TKS, H. ۲۱۵۴, fol. ۱۴۸a) با چیدمان خوشنویسی مشابه و همان اشعار نوشته شده



توسط همان دست در بالای صفحه، شاهزاده‌ای با لباس مجلل و ساز سیتار در دستانش را نشان می‌دهد. به دلیل جزئیات بافت پارچه و ویژگی‌های چهره مشابه با شاهزاده در نقاشی قبلی، این اثر نیز به میرحسین علی نسبت داده می‌شود. این احتمالاً بهرام میرزا را نشان می‌دهد که استعدادهای موسیقی‌اش توسط برادرش سام میرزا (۱۵۱۷-۶۷) در "تحفه سامی" بسیار ستایش شده است. نوشته کمی متفاوت آن می‌گوید: "این را به عنوان تمرین نسخه‌برداری کرده است، شاه محمود النیشابوری، خداوند گناهانش را ببخشد و کاستی‌هایش را ببوشاند، در سال ۹۵۰ [۱۵۴۳-۴۴ میلادی]." نزدیکی قوی بین این دو صفحه نشان‌دهنده تاریخ نزدیک تولید هر دو اثر است. در مقابل شاهزاده نشسته و در صفحه مقابل این نسخه خطی، پرتوهای از یک شاهزاده زانو زده به تصویر کشیده شده است که در حال ارائه یک درخواست به پادشاه است و این درخواست به امضای هنرمند مظفرعلی رسیده است، که بدون شک نویسنده این نقاشی است. بر خلاف میرسیدعلی، مظفرعلی هیچ حس وزنی ندارد و شاهزاده زانو زده‌اش به نظر می‌رسد که در فضا معلق است. متن درخواست به شرح زیر است:

کمترین بندگان، مظفرعلی، به درگاه بلندپایه‌ترین مقام‌ها تقدیم می‌دارد که اعلی‌حضرت (نودب جاه‌نبدنی) به خوبی آگاه است که حقوق این خدمتگزار پست، در زمان خدمت به اعلی‌حضرت خوشبخت (نودب کامرانی) شش تیمان بوده است، اما اکنون به سه تیمان کاهش یافته و به همین دلیل زندگی این خدمتگزار پست، به شدت دچار مشکل شده است. هر دستوری صادر کنید، اطاعت خواهد شد.

شاهزاده زانو زده، لباس مجللی به تن دارد و عمامه‌ای با پر طاووس بر سر؛ بنابراین او از رتبه بالایی برخوردار است. و از آنجا که این نقاشی در ابتدای یک نسخه خطی که برای بهرام میرزا تهیه شده، قرار گرفته است، باید او را در حال ارائه یک درخواست به شاه به نمایندگی از مظفرعلی تصویر کند، شاید در همان زمان که همایون به دیدار بهرام در ابهر (بین قزوین و زنجان) آمده بود. از زمان مغول‌ها، پروتکل دربار حکم کرده بود که شاهزادگان و مقامات عالی، همچنین خدمه و شراب‌برها باید به صورت زانو زده نزد حاکم نزدیک شوند. قرارگیری بهرام زانو زده در مقابل یک شاهزاده نشسته با سه پر طاووس بر عمامه‌اش (که معمولاً نشانه‌ای از سلطنت است)، ممکن است نشان دهد که او نماینده طهماسب است. با حدس زدن درباره توالی رویدادها، به نظر می‌رسد پرتو بهرام میرزا با ساز سه‌تار اولین تصویری بوده که در این نسخه گنجانده شده و پس از آن تصویر بهرام زانو زده اضافه شده است. اما برای معنی‌دارتر کردن صفحه دوگانه، پرتو در سمت چپ "ارتقا" یافته تا نماینده شاه به عنوان دریافت‌کننده درخواست باشد. همان شعر نسبتاً ضعیف نیز در صفحه اصلی و صفحه جایگزین وجود دارد؛ شاید این شعر متعلق به بهرام بوده که طهماسب نشسته قرار بوده آن را بخواند. مهم‌تر اینکه، این درخواست نشان می‌دهد که حدود سال ۱۵۴۴، مظفرعلی و احتمالاً سایر هنرمندانی که نام‌هایشان در این نسخه آمده است، از کتابخانه-کارگاه سلطنتی خارج شده یا به کتابخانه-کارگاه برادر طهماسب منتقل شده‌اند و حقوقشان کاهش یافته است. نسخه‌ای از «سلسله الذهب» جامی (سن پترزبورگ، ۴۳۴ Dorn) که توسط شاه محمود النیشابوری در اردبیل در آغاز دوره حکومت سام میرزا بر آن شهر نوشته شده و تاریخ آن ۱ شعبان ۹۵۶/۲۵ اوت ۱۵۴۹ است، با پیش‌درآمد دو صفحه‌ای قابل نسبت دادن به میرزا علی، گواهی دیگر بر وضعیت ناپایدار استادان نقاشی و خوشنویسی است که به دنبال حمایت این شاهزاده سرکش بودند. هرگونه ارتباط با سام میرزا ممکن بود خشم طهماسب را جلب کند، همانطور که شاید در مورد میرمصور در سال‌های قبل اتفاق افتاده بود. با انتصاب سام میرزا به اردبیل، او ممکن است ایده احیای کتابخانه-کارگاه خود را در سر پرورانده باشد. اما طهماسب تمامی امکانات برادرش را از او سلب کرد. منابع درآمد کاهش یافت و بنابراین حقوق او کاهش پیدا کرد به طوری که شاهزاده ناچار شد به



تجارت (تجارت) بپردازد تا بتواند درآمد اندکی کسب کند. در چنین شرایطی، سام میرزا به سختی می‌توانست کتابخانه-کارگاه خود را داشته باشد.

## موج دوم: جزر معکوس

مرگ زود هنگام بهرام میرزا در سال ۱۵۴۹ تمام امیدها برای ادامه حمایت سلطنتی صفوی را از بین برد و موج مهاجرت هنرمندان را افزایش داد. اما مانند بسیاری از دیگر موارد در تاریخ شاهزادگان ترک-مغول، شراب و تریاک ناگهان مسیر وقایع را تغییر داد. در اوایل سال ۱۵۵۶، هنگامی که همایون با عصا تکیه داده و تحت تأثیر تریاک خوابش برد، در میانه گفت‌وگو با ژنرال هایش از روی بام سقوط کرد و جان خود را از دست داد. این تراژدی، به همراه انتصاب سلطان ابراهیم میرزا (۱۵۴۴-۷۷) به عنوان فرماندار مشهد چند ماه بعد، جزر مهاجرت را معکوس کرد و برخی از هنرمندانی که به دربار مغول رفته بودند، به کتابخانه-کارگاه این شاهزاده جوان و با استعداد بازگشتند. بوفداقی منشی اطلاعاتی درباره دو هنرمند ارائه می‌دهد: میرزا علی و شیخ محمد. او درباره دومی نوشت: ملا شیخ محمد از سبزواری است. پدرش ملا کمال، شاگرد مولانا عبدالهادی بود؛ او در خط ثلث و نسخ خوب می‌نوشت و قرآن‌هایی که به دست او نوشته شده بود، به قیمت سه تا چهار تومان فروخته می‌شد. او به همراه فرزندان به خدمت [امپراتور مغول] میرزا همایون پیوست. پسرش، ملا شیخ محمد، شاگرد دوستی دیوانه بود و در آنجا به بلوغ رسید. بعداً، زمانی که به خراسان آمد، ابراهیم میرزا، پسر بهرام میرزا، او را تربیت کرد. بدون اغراق، او نقاشی، تذهیب و ترسیم‌کننده‌ای عالی بود و در خط نستعلیق خوب می‌نوشت. [در نقاشی] او با نقاشان چینی رقابت می‌کرد و برای شباهت پرتوهای چینی‌اش مردم فریاد می‌زدند: "آفرین!"

اطلاعات او درباره میرزا علی که در انتهای ورودی سلطان محمد آمده، کمتر صریح و بیشتر مشکل‌ساز است: "او یک پسر با استعداد مشابه داشت که بعد از مرگ پدرش به هند رفت و در آنجا موفق شد." به طرز عجیبی، او در مورد فعالیت‌های میرزا علی در کتابخانه-کارگاه سلطان ابراهیم میرزا در مشهد سکوت کرده است، شاید به این دلیل که این بخش از "جواهر الاخبار" بوداقتی زودتر نوشته شده و به‌طور کامل به‌روز نشده بود وقتی که او به سرعت اثرش را در سال ۱۵۷۶ به اسماعیل دوم تقدیم کرد. اما از آنجایی که او معمولاً دقیق است، روایتش وزن دارد. علاوه بر این، اشاره به سفر هر دو هنرمند به هند در "گلستان هنر" قاضی احمد سانسور شده است. الگوهای حذف گاهی اوقات در منابع فارسی بیشتر از کلمات نوشته شده بیانگر هستند. در این مورد، احتمالاً این از قلم افتادگی به منظور کم اهمیت جلوه دادن ثروت‌های رو به افزایش مغول‌ها و وضعیت آشفته کتابخانه-کارگاه طهماسب در تاریخ‌نگاری صفوی بوده است. سناریویی که در آن میرزا علی به "هند" (یعنی دربار مغول) رفت و حدود سال ۱۵۵۶ به مشهد بازگشت، با زمان‌بندی آثار منتسب به او تضادی ندارد. آخرین آثار او قبل از "هفت اورنگ" سلطان ابراهیم میرزا که بین سال‌های ۱۵۵۶ تا ۱۵۶۵ ایجاد شده، به سال ۱۵۴۹ قابل تاریخ‌گذاری است، به این دلایل: الف) پیش‌درآمدی که به آن اشاره شد در نسخه سن پترزبورگ؛ ب) سه نقاشی از نسخه دیگری از "سلسله الذهب" جامی که به سال ۱۵۴۹ تاریخ‌گذاری شده است. یک نقاشی که به تازگی از آلبوم گلشن منتشر شده و برای امپراتور مغول، جهانگیر (ج) ۱۶۰۵-۱۶۲۷) گردآوری شده است، احتمال اقامت کوتاه میرزا علی در دربار مغول را تقویت می‌کند. این نقاشی ویژگی‌های بسیاری از آثار او را نشان می‌دهد: ظاهر باشکوه و آرام شاه نشسته، شکل عمامه‌ها (پفدار در جلو و با منحنی‌های افتاده در پشت)، درخت محبوب او با برگ‌های زرد و قرمز، تقسیم جمعیت به جفت‌های در حال تعامل (به عنوان مثال، در گوشه بالای راست که دست یکی از طرفین به طور طبیعی روی شانه دیگری استراحت کرده و طرف مقابل با گرفتن کمر بند او این حرکت محبت‌آمیز را پاسخ می‌دهد) و در نهایت، حس فوق‌العاده تعادل که شخصیت‌های او می‌توانند در بی‌لطافت‌ترین موقعیت‌ها



منتقل کنند (مانند پسرک صفحه‌دار که فانوسی را در درخت آویزان می‌کند). اندازه، ترکیب کلی و حاشیه‌های طلایی این مینیاتور یادآور نقاشی‌های خمسه شاه طهماسب است، به ویژه ورق ۲۰۲۷، بحرالدين غفاری که مهارت‌های شکار خود را به نمایش گذاشته و توسط پدر میرزا علی نقاشی شده است. علاوه بر این، حاشیه‌های این نقاشی الگوی منحصر به فرد و توالی خمسه را دنبال می‌کند: (از داخل به بیرون) طلا، سیاه، کاغذ طبیعی، قرمز، کاغذ طبیعی، سبز، طلا ضخیم، دو خط نازک سیاه، آبی طبیعی و تیره این نقاشی برای خمسه طراحی شده بود اما تا سال ۱۶۱۰ در بخش اول آلبوم گلشن ادغام شد. پرسش این است که چگونه چنین نقاشی مهمی به دست مغول‌ها رسید؟ احتمالاً مؤلف فرضی آن، میرزا علی، آن را در زمانی که طهماسب به نقاشی بی‌علاقه شده بود، تمام کرده و به "هند" برده است به عنوان هدیه‌ای برای همایون (یا به عنوان مدرکی از مهارتش). تنها سناریوی انتقال دیگر در طی هفتاد سال - از تولید خمسه تا گردآوری آلبوم گلشن - هدیه‌ای از شاه عباس اول (ح. ۱۵۸۸-۱۶۲۹) به جهانگیر است. با این حال، بسیار بعید است که شاه عباس یک صفحه منفرد را به عنوان هدیه‌ای برای امپراتور مغول ارسال کرده باشد و نه یک نسخه کامل. افزون بر این، نخستین سفارت بزرگ ایرانی که ارسال شد...

شاه عباس در سال ۱۶۱۱ به دربار مغول رسید؛ تا آن زمان، احتمالاً بخش اول آلبوم بسته شده بود و هر صفحه هدیه‌ای از آن باید در بخش دوم گنجانده می‌شد. با توجه به این کشف، می‌توانیم به بازنگری در مفهوم قبلاً پذیرفته‌شده‌ای بپردازیم که صفحات دیگر پراکنده از خمسه شاه طهماسب در حدود ۱۶۷۵ حذف شدند، زمانی که نقاش محمد زمان برخی صفحات جدید را اضافه کرد و چهره‌های برخی صفحات موجود را بازسازی کرد. از آنجا که تمام نقاشی‌های قبلاً شناخته‌شده‌ای که از آن نسخه حذف شده‌اند به میرزا سیدعلی نسبت داده می‌شوند، می‌توانیم فرض کنیم که این نقاشی‌ها نیز توسط خود نویسنده به دربار مغول برده شده‌اند. همچنین، تاریخ‌گذاری نقاشی دیگری که به میرزا علی نسبت داده می‌شود، "عاشقانه‌های سلطنتی" شاید باید از حدود ۱۵۴۴ به حدود ۱۵۵۰ اصلاح شود. قبلاً استدلال شده بود که این نقاشی به یک رابطه عاشقانه بین یار مورد اعتماد همایون، بایرام خان و خواهر طهماسب، پرنسس سلطان خانم اشاره دارد. اما با توجه به اینکه طهماسب خواهرش را به (امام دوازدهم شیعه که ناپدید شده است) نامزد کرده بود و با در نظر گرفتن واکنش خشن او نسبت به خواستگاران احتمالی، اکنون به نظر می‌رسد که میرزا علی این "عاشقانه‌های سلطنتی" را در مسیر خود به دربار مغول کشیده و قصد داشته آن را به بایرام خان، دومین مرد قدرتمند امپراتوری مغول، تقدیم کند.

### کتابخانه-کارگاه مشهد و انتظارات سبکی برای فرخ بیگ

به‌طور کلی، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین مدارس نقاشی ایرانی شناخته می‌شود، سبک پرشور و عجیب مشهد که از کتابخانه-کارگاه سلطان ابراهیم میرزا نشأت گرفته است، هم به‌عنوان بازتاب سلیقه یک حامی با ذوق و هم به‌عنوان نبوغ دو هنرمند برجسته‌اش، میرزا علی و شیخ محمد، که پس از کاوش در افق‌های دور، خون تازه‌ای به رگ‌های سبک نقاشی سست صفوی تزریق کردند، شناخته می‌شود. سبک مشهدی میرزا علی و شیخ محمد به‌طور اجتناب‌ناپذیری بر نسل بعدی نقاشان تأثیر گذاشت، که با استعدادترین آن‌ها بی‌شک محمدی و فرخ بیگ بودند. از آنجا که هر دو هنرمند در کتابخانه-کارگاه‌های رقابتی صفوی قرار گرفتند، هیچ ورودی فردی به آن‌ها در منابع صفوی اختصاص داده نشد. هرگونه اشاره به آثار آن‌ها تصادفی یا گذرا بود. در یک ورودی درباره نقاشی از تبار گرجی، سیاهوش، اسکندر بیگ ذکر کرده است که او "شاگرد استاد علی (یعنی میرزا علی) بود و در دوران نواب با مقام اسکندر (یعنی شاه محمد خداوند)، او (سیاهوش) و برادرش فرخ بیگ از همراهان مورد اعتماد (معمدان) شاهزاده جوان و خوشبخت حمزه میرزا بودند؛ و در دوران اعلیحضرت (یعنی شاه عباس اول)، او مدتی



خدمت کرد و جان خود را در حین همراهی با حضرتش (یعنی شاه عباس اول) از دست داد." با اینکه آثار فرخ بیگ در دوره مغول و دکن به‌طور گسترده‌ای در مطالعات اخیر تحلیل شده‌اند، هیچ تلاشی - به جز یک طراحی با جوهر و یک نسخه خطی (کتابخانه کالج کینگ، کمبریج، K11) با پنج مینیاتور که به او نسبت داده شده است - برای کشف آثار پیش از مغول این هنرمند انجام نشده است. در مورد نسبت‌های نوشته شده بر روی آثار صفوی، این موارد همچنان مورد مناقشه قرار دارند زیرا ارتباط آن‌ها با نقاشی‌های بعدی فرخ بیگ به راحتی قابل شناسایی نیست. در تلاشی برای شناسایی دیگر نقاشی‌های صفوی فرخ بیگ و پیش از تحلیل سبکی آثار او، می‌توانیم برخی فرضیات را بر اساس اطلاعات ارائه‌شده توسط اسکندر بیگ مطرح کنیم و صحت آن‌ها را در ادامه بررسی کنیم: الف) از آنجا که سیاهش توسط میرزا علی آموزش دیده است، آثار برادرش فرخ بیگ احتمالاً تحت تأثیر میرزا علی قرار دارد؛ ب) تأثیر شیخ محمد نیز به‌همین اندازه محتمل است؛ ج) از آنجا که فرخ بیگ هم‌عصر محمدی بوده است، برخی از آثار او ممکن است سبک محمدی را تداعی کنند. با آزمایش فرضیات خود در برابر آثار نسبت داده‌شده فوق، می‌توانیم به وضوح ببینیم که مجموعه کمبریج بسیار شبیه به سبک محمدی است و طراحی پاریس نیز نمونه‌ای دیگر از زندانی اوزبکی است که ریشه در شیخ محمد دارد. با پیروی از سبک پرتونگاری شیخ محمد، هنرمند در اینجا یک پرتو سه‌چهارم پیچیده با بینی صاف کشیده است. یک جنبه جالب در این اثر، نوشته مغولی است که زندانی یوق‌دار را به‌عنوان بیرام اوغلان، حاکم ازبک گرجستان شناسایی می‌کند که در سال ۱۵۵۱ به فرماندار صفوی هرات تسلیم شد. این حادثه نسبتاً جزئی بود و بعید است که در دادگاه مغول نیم‌قرن بعد شناخته شده باشد، بنابراین هویت زندانی احتمالاً توسط خود نویسنده ارائه شده است. از این رو می‌توانیم فرض کنیم که، مشابه صفحه‌ی هفتم اثر میرزا علی و شاید آثار میرزا سید علی، این آثار دوره صفوی به هند توسط فرخ بیگ به عنوان نمونه‌هایی از کارش و یا به عنوان کالاهای مبادله‌ای برای شروعی تازه در آنجا آورده شده‌اند. اگرچه از نظر سبک با نقاشی‌های بعدی‌اش متفاوت است، هر یک از این آثار اولیه ویژگی‌هایی را شامل می‌شود که تا پایان کارش با فرخ بیگ باقی می‌ماند: الف) نقاشی کمبریج دارای پس‌زمینه‌ای بسیار بلند و عمودی است که دور شخصیت نقاشی شده را احاطه کرده و آن را به نقطه کانونی ترکیب تبدیل می‌کند؛ ب) پرتو زندانی یوق‌دار بسیار دقیق و مشروح است؛ و ج) آستین چپ او به‌طور جزئی برعکس شده و آستر داخلی‌اش را نمایش می‌دهد. فرخ بیگ به‌طور مکرر سعی می‌کند آستر یا سمت معکوس دامن یا کمر بند را که در باد در حال وزیدن است، نشان دهد. این تأثیر مستقیم از میرزا علی است که در آستین و رُبای اِیسال در نقاشی‌های "سلیمان و اِیسال" و "استراحت اِیسال در جزیره خوشبختی" به وضوح قابل مشاهده است. با این حال، همان‌طور که خواهیم دید، کمر بندها و رُبای چین‌دار فرخ بیگ تمایل دارند که سفت و خشک باشند و کمتر از منحنی‌های ظریف ایجاد شده توسط میرزا علی، سیالیت داشته باشند. این ویژگی‌ها برای تعیین یک پروفایل سبک دقیق برای آثار فرخ بیگ بسیار کم است. برای انجام این کار، باید با نقاشی‌های بعدی شروع کنیم و به سمت برخی از آثار اولیه‌اش پیش برویم.

## پیگیری آثار فرخ بیگ

ما با دو نقاشی تقریباً مشابه از یک جوان دکنی که نرگس در دست دارد، آغاز خواهیم کرد. اولین نقاشی از آلبوم گلشن (GPL شماره ۱۶۶۳، ورق ۸۶) است که به‌طور گزارش شده حاوی یک نوشته است که می‌گوید "این را فرخ بیگ در سن هفتاد سالگی کشیده است؛" این نسبت‌گذاری ممکن است قابل اعتماد باشد، هرچند که بخش دوم نوشته، "در سن هفتاد سالگی"، بر روی بسیاری از نقاشی‌های نسبت داده شده به این هنرمند وجود دارد که به‌طور پیش‌فرض مشکوک است. دومین نقاشی یک کپی نزدیک از مجموعه بیننی (موزه هنر سن دیگو، ۱۹۹۰:۰۳۱۸) است و به فرخ بیگ نسبت داده شده است.





ویژگی‌های زیر به سرعت قابل شناسایی هستند: الف) همان‌طور که در نقاشی‌های کمبریج، هر دو دارای پس‌زمینه‌ای بسیار عمودی هستند اما با یک تمایز اضافی: آنها به صورت افقی لایه‌بندی شده‌اند و ردیف‌های موازی از توده‌های سبز دارند؛ (ب) دو طرح رنگ غالب استفاده شده است، یکی "خانواده صورتی" با رنگ‌هایی که از قرمز مایل به صورتی تا بنفش متغیر است و دیگری "خانواده سبز" که شامل بسیاری از سایه‌های سبز، از روشن تا تیره می‌شود؛ و ج) الگوی هندسی برای طراحی نوارها ترجیح داده شده است که شامل تعداد زیادی خطوط زیگزاگ در کنار هم است که رشته‌ای از موتیف‌های لوزی را در میان ایجاد می‌کند. یک نوشته کوچک که به تازگی کشف شده بر روی نقاشی "ابراهیم قاضی شاه در حال شکار" (مؤسسه مطالعات شرقی سن پترزبورگ، نسخه خطی ۱۴، E، ورق ۲) این نقاشی شگفت‌انگیز را به فرخ بیگ نسبت می‌دهد و او را به عنوان یک نقاش دربار دکنی به طور قاطع تثبیت می‌کند. این نقاشی تحت سلطه ترکیبی از طرح رنگ سبز و صورتی ذکر شده قبلی است و نوار با الگوی هندسی معمول فرخ بیگ ترسیم شده است. دو ویژگی دیگر نیز قابل توجه است: الف) اسب با بدنی سنگین در قسمت بالایی کشیده شده، دمی گرد که به آرامی با یک منحنی معکوس بالای زانو پایان می‌یابد و سوراخ‌های بینی بزرگ به شکل کلیوی که در برخی دیگر از نقاشی‌ها به نظر می‌رسد که بر روی بینی اسب چسبیده‌اند؛ و (ب) گل‌های رنگین کمانی بر روی پارچه زین طلایی تزئین شده‌اند. جان سیلر و الن اسمارت که این نوشته را کشف کردند، همچنین دو نقاشی از آلبوم گلشن را به فرخ بیگ نسبت می‌دهند که از یک زفرنامه پراکنده به دست آمده‌اند. این نسبت‌گذاری‌ها بر اساس شباهت‌های خاص بین این دو نقاشی و آثار فرخ بیگ از صفحات اکبرنامه حدود ۱۵۸۶ (۱۸۹۶-۲، VAM، I.S.) انجام شده است، که مهم‌ترین آنها "شخصیت‌های محزون با ریش در رنگ خاکستری که پرچم را در دست دارند و در کنار حامل چتر سوار هستند" می‌باشد.

در هر دو نقاشی دکنی، این دو صفحه از زفرنامه تحت سلطه خانواده‌های رنگ سبز و صورتی قرار دارند. هر دو دارای پس‌زمینه‌های عمودی بلندی هستند که تیمور سوار بر اسب به عنوان نقطه کانونی آن‌ها به تصویر کشیده شده است. اسب‌ها دارای سوراخ‌های بینی بزرگ و کلیوی شکل هستند. مشابه با پارچه زین در نقاشی سن پترزبورگ، پارچه زین در صفحه XIX به رنگ طلایی با گل‌های رنگین کمانی است و زره تیمور دارای الگوی هندسی مشابه با ساس‌های دکنی فرخ بیگ است. آستین سرباز پیاده‌نظام زیر تیمور به سمت داخل برگردانده شده است. پرتله‌های سه‌چهارم مفصل تیمور و برخی دیگر از جنگجویان یادآور سبک پرتله‌نگاری شیخ محمد است. به طور کلی، الف) ما تمایل فرخ بیگ به خط‌خطی کردن ریش‌های سفید (و دم‌های یک که از گردن اسب‌ها آویزان است) با خطوط سیاه یا قرمز، یا بالعکس را شناسایی می‌کنیم؛ (ب) پوشش‌های اسب، چترها و سایه‌بان‌ها دارای بخشی به رنگ آبی نیلی هستند که با الگوهای گل‌دار طلایی پوشیده شده‌اند. بر اساس موارد فوق، نقاشی «اسب و یک سوار» از موزه گیمه اکنون می‌تواند به فرخ بیگ نسبت داده شود. اسب معمولی است، با سوراخ‌های بینی بزرگ، بدنی قوی و قسمت عقبی گرد؛ و کمربند پوشش اسب الگوی هندسی مورد علاقه فرخ بیگ را نمایش می‌دهد. آستین چپ سوار به سمت داخل برگردانده شده تا لایه داخلی آن نشان داده شود و پشت کمربند سوار که به نظر می‌رسد می‌آید بین چین‌ها قابل تشخیص است. با وجود این شباهت‌ها، مهم‌ترین عنصر و معمولاً آسان‌ترین عنصر برای شناسایی در نسبت‌گذاری‌های سبک، شباهت‌های صورت است. در اینجا، صورت سوار مشابه صورت شاهزاده در «جوانی با جام شراب و باز» و صورت خان در «میر معجز الملک و بهادر خان» در سال ۱۵۶۷ است، نوعی که سیلر آن را به عنوان «شکل بیضی، چشمان ریز و ابروهای باریک تیره» توصیف کرده و با سیلر آویزان شناخته می‌شود.

نقاشی‌های فرخ بیگ از «هفت اورنگ»



اگر فرخ بیگ در سال ۱۵۸۵، در سن چهل سالگی، به دربار اکبر می‌رسید و آماده بود تا پروژه‌های بزرگی مانند زفرنامه یا اکبرنامه (حدود ۱۵۸۶) را انجام دهد، این امر کمی عجیب به نظر می‌رسید، بدون اینکه پیشینه‌ای از دستاوردهای قبلی داشته باشد. فرخ بیگ باید دارای اعتبار و پیشینه‌ای قوی بوده باشد. ما پیشنهاد می‌دهیم که دستاورد عمده او در دوره صفوی، مجموعه نقاشی‌هایی برای «هفت اورنگ» است که توسط خطاط محب علی بین سال‌های ۱۵۷۰ تا ۱۵۷۲ کپی شده است (TKS, H.۱۴۸۳)، این نسخه تجملاتی به گونه‌ای با «هفت اورنگ» سلطان ابراهیم میرزا (۱۵۵۶-۱۵۶۵) رقابت می‌کند. تمام مینیاتورهای این نسخه (بیست و پنج تصویر متنی، یک تصویر جلد و چهار تصویر پایانی در مجموع) به فرخ بیگ نسبت داده می‌شوند. تنها استثنا، ورق ۱۰۹a است که به محمدی نسبت داده می‌شود. بیست و نه نقاشی که به فرخ بیگ نسبت داده شده‌اند، به طرز قابل توجهی از دیگر آثار معاصر متمایز هستند و به راحتی به عنوان یک گروه همگن و کار یک هنرمند شناسایی می‌شوند. بنابراین ما توجیه نسبت‌گذاری‌های خود را به چند مثال محدود خواهیم کرد. ورق ۵۵a، انتخاب وزیر و ورق ۷۷a، درخواست پدر مجنون برای دست لیلی برای پسرش هر دو دارای پس‌زمینه عمودی بلند با لایه‌بندی افقی هستند. طرح رنگ غالب برای نقاشی اول از خانواده صورتی و برای دومی از خانواده سبز است. چهره‌های کشیده‌ای که سیلر به آن اشاره کرده و در قابل مشاهده است، در هر دو نقاشی وجود دارد و تعدادی از چهره‌ها با ریش‌های سیاه و سفید راه‌راه به تصویر کشیده شده‌اند. نقاشی دیگری، ورق ۸۶، دیدار لیلی و مجنون در کعبه، دارای همان پس‌زمینه عمودی بلند است اما از لایه‌بندی با توده‌های سبز خالی است، زیرا صحنه در بیابان نزدیک کعبه اتفاق می‌افتد. در عوض، زمین با سنگ‌ریزه‌هایی پوشیده شده است که توسط زائران در مراسم حج پرتاب شده‌اند؛ با این حال، طرح رنگ همچنان از خانواده صورتی است. مردانی با چهره‌های کشیده در سمت راست بالا ظاهر می‌شوند و ریش‌های سیاه و سفید راه‌راه در سمت چپ نقاشی دیده می‌شود. علاوه بر شدت رنگ‌ها، چیزی که در این تصاویر بسیار جلب توجه می‌کند، پرتله‌های پیچیده و فردی‌شده‌ای است که اغلب ویژگی‌های صورت را بزرگ‌نمایی می‌کند. این ادامه روندی است که توسط میرزا علی و شیخ محمد آغاز شده است. تا اواسط دهه ۱۵۶۰، پرتله‌های میرزا علی گردن‌های مخروطی کشیده و چشمان برآمده‌ای دارند، و پرتله‌های شیخ محمد به طور فزاینده‌ای عجیب و غریب می‌شوند. فرخ بیگ نه تنها چهره‌های کشیده‌ای خلق کرده است، بلکه شخصیت‌های خود را با بازی با موقعیت چانه آن‌ها بیشتر فردی‌سازی کرده است. به طوری که در دوره مغول او اغلب چانه‌ای کوچک، فرورفته و ناپدیدشونده را انتخاب می‌کند، در حالی که در دوره صفوی بر تولید چانه‌های برجسته با فک‌های جلو آمده متمرکز بود. در نهایت، تصویر دو صفحه‌ای با ترکیب الهام‌گرفته از میرزا علی دارای نوع چهره‌هایی بسیار مشابه با نمونه‌های قبلی است و اسب‌هایی که با ویژگی‌های مشاهده‌شده قبلی ترسیم شده‌اند. شکل خاص نوارهای ابری قابل توجه است، که به عنوان یک الگوی تکراری معمولاً نمایانگر یک موتیف امضایی متمایز برای هر هنرمند فردی است. طرح رنگی نوارهای ابری سمت چپ، که با طرح معمولی‌تر سمت راست متفاوت است، سیاه را در برابر سفید و بژ قرار می‌دهد، مشابه با خط‌کشی‌های ریش‌ها و دم‌های یک فرخ بیگ. در حالی که طرح رنگی در دو سمت متفاوت است، آن‌ها یک موتیف مشترک در شکل‌های مارپیچی شبیه به فیولا در مرکز تشکیل ابرها دارند. این موتیف شبیه به فیولا نه تنها در سایر تصاویر این دست‌نویس دیده می‌شود، بلکه در یک نقاشی از دوره دکانی فرخ بیگ به عنوان گلدوزی طلایی بر روی ردای جوان در باغ نیز دوباره ظاهر می‌شود.

### آثار فرخ بیگ از دوره صفوی

در این مرحله از بررسی ما، چهار نقاشی دیگر به فرخ بیگ نسبت داده می‌شود. اولین اثر، نقاشی سابقه‌دار روتشیلد است که دو مرد عالم نشسته را به تصویر می‌کشد، که یکی از آن‌ها دارای فک برجسته و سنگین است همان‌طور که مشاهده می‌شود،



لایه داخلی ردهای هر دو مرد از زیر چین‌های پایین نمایان است. سپس، چوپانی با بز وجود دارد که ویژگی‌های چهره‌اش، از جمله بینی آویزان و چشمان بادامی شکل—با خطوط کناری بالا و پایین که در دو انتها به هم متصل شده‌اند—بسیار مشابه مردان عالم است. همچنین، تنه‌ها و شاخه‌های بریده‌شده در نقاشی دیگری (FGA, ۴۶.۱۲ fol. ۶۴b) که فرخ بیگ به آن اضافه کرده است—شاید در تاریخ بعد از دوره خوشنویسی ۱۵۵۶-۶۵—دیده می‌شود: «دزدان به کاروان عینیا و ریاد حمله می‌کنند». این اثر قبلاً به شیخ محمد نسبت داده شده بود توسط S. C. Welch، اما نگاهی دقیق‌تر نشان می‌دهد که از نظر ترکیب و جزئیات (مانند توده‌های علف و چهره‌ها) با سایر تصاویر نسبت داده‌شده به همان هنرمند بسیار متفاوت است. از سوی دیگر، این اثر ویژگی‌های بسیاری از فرخ بیگ را نمایش می‌دهد: چشمان بادامی شکل، پس‌زمینه بلند با خطوط چمن‌کاری لایه‌ای، الگوی زیگزگی بر روی زین، و تعدادی اسب زره‌پوش مانند صفحات زفرنامه. شکل خاص عمامه‌ها با چین مورب برجسته و دمی آویزان و صاف یک ویژگی ثابت و مشخصه مهم است. کلاه سیاه شبیه به سکا که توسط دهقانان خراسانی پوشیده می‌شود، یکی دیگر از ویژگی‌های محبوب فرخ بیگ است. چهارمین اثر صفحه‌ای از یک نسخه خطی دیگر از جامی است. بسیاری از ویژگی‌های تعریف‌شده قبلی در اینجا قابل مشاهده است: چهره‌های کشیده با ریش‌های خدار، جوانانی با گونه‌های سرخ. شبیه به آنچه در مشاهده می‌شود، یک سایه‌بان آبی نیلی با موتیف‌های طلایی و یک الگوی هندسی از آجرها که رشته‌ای افقی از اشکال الماس را تولید می‌کند. این احتمالاً قدیمی‌ترین اثر از گروهی است که به فرخ بیگ نسبت داده‌ایم.

### محمد و تاریخ‌گذاری نقاشی‌های هفت اورنگ فرخ بیگ

از نظر سبک، چهار نقاشی ذکر شده باید به حدود ۱۵۷۰-۸۰ تاریخ‌گذاری شوند. چنین تاریخی نیازمند بازنگری در تاریخ‌گذاری نقاشی‌های هفت اورنگ توپکاپی به عنوان هم‌زمان با متن (۱۵۷۰-۷۲) است، زیرا به نظر می‌رسد همه آن‌ها پس از چهار نقاشی فوق‌الذکر قرار دارند. همچنین، اگر تصاویر هفت اورنگ توپکاپی هم‌زمان با متن بودند، هنوز با معضلی مشابه آنچه در ابتدای بخش قبلی مطرح کردیم، مواجه خواهیم بود: چه اتفاقی برای فرخ بیگ بین ۱۵۷۲ و ۱۵۸۵ افتاد و چرا او دیگر آثار برجسته‌ای در دربار صفوی تولید نکرد؟ پاسخ این است که سری نقاشی‌های این نسخه خطی آخرین پروژه فرخ بیگ در دوره صفوی بود و حدود ۱۵۸۰-۸۳ اجرا شد. اولین مشاهده این است که صفحات کولوفون در این نسخه خطی تزئین شده‌اند؛ واقعیتی که معمولاً به تلاش پس از خوشنویسی برای استفاده حداکثری از فضای موجود برای تزئین اشاره دارد، توسط نقاشی که به تیم تولید اولیه نسخه خطی دسترسی ندارد و نمی‌تواند درخواست ترتیب جدیدی از متن با فضای بیشتر برای تصویرسازی کند. همچنین، در مقایسه دو صفحه از این نسخه، می‌توان دید که در صفحه شش کارتوچ نورانی به علاوه تصویر در پایین وجود دارد، در حالی که در صفحه کارتوچ‌ها با نقاشی‌های کوچک پر شده‌اند. این نشان می‌دهد که در مرحله اول تولید نسخه خطی، خوشنویسی نسخه خاتمه یافته و نورپردازی در نیمه راه بوده است. احتمالاً هیچ تصویری اضافه نشده بود زیرا در روند عادی تزئین نسخه خطی، نقاشی آخرین مرحله بود. کارتوچ‌های احتمالاً خالی مانده بودند و بعداً توسط فرخ بیگ نقاشی شدند. انتخاب یک وزیر به نظر می‌رسد این موضوع را تأیید کند: فضای عنوان بخش در وسط صفحه هنوز بدون نورپردازی باقی مانده است. با باقی ماندن صفحه‌ای از پیش طراحی شده با بخشی خالی برای نقاشی و فضای کم برای مانور، فرخ بیگ به طرز چشمگیری از هر ذره فضا استفاده کرد، از جمله فضای بین ستونی، تا حداکثر تعداد پرتره‌های پیچیده خود را بگنجاند. برای جلوگیری از تضاد بصری بین کارتوچ مرکزی و نقاشی‌های اطراف، فرخ بیگ آن را خالی گذاشت. این واقعیت که آن خالی ماند نشان می‌دهد که شاید پروژه تجدید شده فاقد یک نورپرداز ماهر بود و فرخ بیگ به تنهایی در حال بازسازی



نسخه خطی بود. به دلیل تفاوت چشمگیر در سبک او و عدم وجود نشانه‌های تاریخی برای مقایسه، تاریخ‌گذاری سری نقاشی‌های هفت اورنگ فرخ بیگ دشوار است. خوشبختانه، نقاشی واحدی که به او تعلق ندارد، یعنی «پیامبر موسی که بر دوش خود بره‌ای را حمل می‌کند»، امکان تاریخ‌گذاری نسبتاً دقیقی از این مجموعه آثار را فراهم می‌کند. شباهت چهره‌های موسی در این صفحه با موسی که با یک فرد هتروکس بحث می‌کند از نسخه دیگری از جمی (کتابخانه عمومی ایالت، Dorn ۴۲۹، ورق ۳۷) قابل توجه است و نشان‌دهنده این است که هر دو اثر توسط یک هنرمند نقاشی شده‌اند. اما آنچه در اینجا مفید است، نه شباهت بلکه تضاد بین این دو نقاشی است. منظره در سبک متعارف دهه ۱۵۷۰ است، در حالی که لبه‌های تشکیل سنگی در با لکه‌های سفیدی پر شده‌اند که ویژگی دهه ۱۵۸۰ است. هر دو این نقاشی‌ها در مقاله‌ای آینده توسط نویسنده حاضر مورد بحث و به محمدی نسبت داده خواهند شد که بر فعالیت‌های نقاشی هنرمند تمرکز خواهد کرد نه بر طراحی‌های مشهورش. جالب است که همچنین شباهت‌های زیادی با نقاشی دیگری که به محمدی نسبت داده شده، یعنی «پرتاب کردن فریب‌کار»، دارد که متعلق به یک نسخه خطی «صفت العاشقین» (AHT شماره ۹۰) است که در سال ۱۵۸۲ کپی شده است. واضح‌ترین شباهت در نحوه نمایش پوست پلنگ در هر دو نقاشی وجود دارد. هر هنرمند سبک خاص خود را برای جزئیات کوچک و تکراری مانند لکه‌های پلنگ توسعه داده است. در اینجا، لکه‌ها در هر دو نقاشی یکسان هستند؛ آن‌ها عمدتاً به صورت خوشه‌هایی از پنج نقطه آزاد در شکل یک پنج‌ضلعی منظم نقاشی شده‌اند. دیگر ویژگی‌های محبوب محمدی شامل گردن‌های نمایان بزهای کوهی است که از تشکیل سنگی زیر پلنگ‌ها در هر دو نقاشی بیرون آمده‌اند و تصویر بزهای اهلی با لکه‌های سفید است. بنابراین، نقاشی واحد محمدی تاریخ‌گذاری دهه ۱۵۸۰ را برای این سری فراهم می‌کند. بر اساس مشاهدات فوق، اکنون یک چارچوب مقدماتی برای نقاشی‌های هفت اورنگ فرخ بیگ داریم: آن‌ها باید در دهه ۱۵۸۰ خلق شده باشند و نه دیرتر از سال ۱۵۸۵، سال خروج او به هند. حامی نقاشی‌های هفت اورنگ، همان‌طور که در جاهای دیگر پیشنهاد شده است، نسخه خطی «صفت العاشقین» به دستور وزیر میرزا سلمان تهیه شده است تا به عنوان هدیه‌ای برای حمزه میرزا (۱۵۶۶-۱۵۸۶)، برادر بزرگ‌تر شاه عباس اول آینده، پسر شاه محمد خدابنده، اهدا شود. از آنجا که شاه محمد تقریباً نابینا بود، قدرت اسمی در دست ولیعهد، حمزه میرزا، می‌چرخید. اما قدرت واقعی در اختیار میرزا سلمان بود که نه تنها کنترل اداره را در دست داشت بلکه پس از رهبری قزلباش‌ها در دو کمپین موفق، بر آن‌ها نیز تسلط یافته بود. برای تقویت موقعیت خود...

میرزا سلمان در آوریل ۱۵۸۲ ازدواج دخترش صفیه خانم را با حمزه میرزا ترتیب داد. او ده ساله و حمزه شانزده ساله بود. تصویر جلد نسخه خطی هفت اورنگ ممکن است مراسم ازدواجی را که میرزا سلمان به طرز باشکوهی در خانه‌اش سازماندهی کرده بود، به تصویر کشیده باشد. همان‌طور که در تصویر جلد «صفت العاشقین» دیده می‌شود، جایی که وزیر با عصای بلندی در دستش به تصویر کشیده شده، میرزا سلمان نیز در گوشه پایین سمت راست صحنه فرضی ازدواج با همین لباس‌ها ظاهر شده است. مقام عالی با عصا در گوشه مقابل ممکن است پسر وزیر، میرزا عبدالله باشد که میرزا سلمان او را به عنوان وزیر حمزه میرزا منصوب کرده بود. در اینجا دوباره به گفته‌های حمزه میرزا و اسکندر بیگ برمی‌گردیم که اشاره کردند فرخ بیگ در جمع آن‌ها بوده است. تصاویر اضافه‌شده به هفت اورنگ ناتمام احتمالاً همه برای ولیعهد جوان کشیده شده‌اند، که آغاز کار او نویدبخش ظهور یک حاکم شجاع و بافرهنگ برای آینده دولت صفوی بود.

**موج سوم :خروج فرخ بیگ**



میرزا سلمان در ۱۳ ژوئن ۱۵۸۳ توسط امیران قزلباش کشته شد. حمزه میرزا نیز در ۱۰ دسامبر ۱۵۸۶ توسط یک عاشق ناراضی به قتل رسید. تاریخ دقیق خروج فرخ بیگ مشخص نیست، اما طبق «کبرنامه»، پس از مرگ نیم‌برادر اکبر، محمد حاکم، فرخ بیگ در دسامبر ۱۵۸۵ از کابل به هند رفت. یک نوشته بر روی پرتره میرزا حاکم همراه با حاجی یاقوت، امضای فرخ حسین، معروف به فرخ بیگ را دارد و او را در کابل در سال ۹۹۲ هجری (۱۵۸۴ میلادی) قرار می‌دهد. او باید زودتر از آن، احتمالاً در اواخر ۱۵۸۳، از قلمرو صفوی خارج شده باشد. دلیل خروج فرخ بیگ نه چندان مرگ زودهنگام حمزه میرزا، بلکه احتمالاً مرگ وزیر بود. با تسلط بر نهاد نظامی و اداره، ازدواج دخترش با شاهزاده و انتصاب پسرش به عنوان وزیر حمزه میرزا، میرزا سلمان کنترل فعالیت‌های شاهزاده و احتمالاً کتابخانه-کارگاه سلطنتی و هنرمندان آن را به دست گرفت. بنابراین، فرخ بیگ به طور اجتناب‌ناپذیری به وزیر وابسته بود. واکنش امیران قزلباش به تسلط میرزا سلمان خشن و انتقامجویانه بود. آن‌ها او را کشتند، تمام ثروت خانواده‌اش را مصادره کردند و حتی حمزه میرزا را مجبور به طلاق از دختر میرزا سلمان کردند. در چنین شرایطی، و به دلیل ارتباطش با میرزا سلمان، فرخ بیگ باید احساس تهدید می‌کرد. بنابراین او به دربار مغول مهاجرت کرد، جایی که هنرمندان بسیار مورد نیاز بودند. تنها کسی که رفت، فرخ بیگ نبود. به نظر می‌رسد که نقاش دیگری به نام آقا ریتا هروی نیز در همان زمان و شاید به دلایل مشابهی مهاجرت کرده باشد. هر دوی آن‌ها در هند شهرت و ثروت زیادی کسب کردند، زیرا آثارشان مورد توجه و تحسین پادشاهان مختلف هندی قرار گرفت، به ویژه جهانگیر که تعدادی از نقاشی‌های آن‌ها را برای آلبوم گلشن خود جمع‌آوری کرد.

## نتیجه‌گیری

مانند موج‌های مهاجرتی قبلی، موج سوم به دلیل از دست رفتن حمایت مؤثر از یک سو و حمایت فعال از سوی دیگر به وجود آمد. اما بر خلاف موج اول که شامل هنرمندانی مانند میرسیدعلی بود که در سبک نقاشی فارسی خود محفوظ باقی ماند، هنرمندان موج سوم تحت آموزش نقاشان موج دوم قرار گرفته بودند که آن‌ها را بهتر برای سلیقه و سبک‌های نقاشی مغول آماده کرده بودند. شکوفایی سبک فرخ بیگ در هند در نهایت به سبکی که از دو هنرمند بازگشته، یعنی میرزا علی و شیخ محمد، و همچنین به کارگاه شاهزاده حمزه میرزا که در این مطالعه به عنوان جانشینی شایسته برای پسرعمویش سلطان ابراهیم میرزا ظهور می‌کند، نسبت داده می‌شود.

## الحاقیه

مخفف نام موزه‌ها و موسسات هنری:

از مجموعه تاریخ و هنر، موسسه اسمیتسونیان، واشنگتن دی.سی: ATH

گالری آرتور ام. ساکлер، موسسه اسمیتسونیان، واشنگتن دی.سی: AMSG



کتابخانه بریتانیا، لندن: BL

گالری هنر فریر، موسسه اسمیتسونیان، واشنگتن دی سی: FGL

کتابخانه کاخ گلستان، تهران: GPL

موزه گیمه، پاریس: MG

موزه توپکاپی، استانبول: TKS

موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن: VAM

## منابع

- Ashrafi (1974). Ashrafi, M.M., Persian-Tajik Poetry in XIV-XVII Centuries' Miniatures, Dushanbe, Tajikistan.
- Atasbay (1974). Atabay, B., Fihrist-i muraqqacat-i kitabkhana-yi saltanati, Tehran. Bada'uini (1868). CAbd al-Qadir b. Muliksha-h Bada'fini, Muntakhab al-tawdrikh, Calcutta.
- Bayani (1966). Bayani, M., Ahvdl-u athdr-i khushnivisdn, 4 vols., Tehran.
- Beach (1978). Beach, M. C., The Grand Mughal. Imperial Painting in India, 1600-60, Washington.
- BuidaQ (1576). Biidaq-i Munshi-yi Qazvini, Javdhir al-akhbdr, ms. copied in 1576, State Public Library, St. Petersburg, Dorn 288.
- Dickson (1958). Dickson, M. B., Shah Tahmasb and the Uzbeks. The Duel for Khurasan with cUbayd Khan (930-48/1524-40), Ph.D. thesis, Princeton.
- Dickson and Welch (1981). Dickson, M. B., and Welch, S. C., The Houghton Shahnama, 2 vols., Cambridge, Mass.
- Eskandar Beyg (1971). Iskandar Beyg-i Munshi-yi Turkuman, Tdrikh-i cdlam-drd-yi cabbdsf, ed. I. Afshar, 2nd edition, Tehran.
- Falk (1985). Falk, T. (ed.), Treasures of Islam, London. Ghaffari (1963). Qail Ahmad-i Ghaffari-yi Qazvini, Tdrikh-i Jahdn-drd, ed. H. Naraq, Tehran.
- Ghazzalf (1983). Abui-Hamid Muhammad-i Ghazzali, Kimiyd-yi sacddat, ed. A. Aram, Tehran.
- Gul-badan (1996) Gul-badan Beygum, Le Livre de Humdyuin, tr. P. Pifaretti and J.-L. Bacque-Grammont, Paris.
- Grube (n.d.). Grube, E., Islamic Paintings from the 11th to the 18th Century in the Collection of Hans P. Kraus, New York.
- Hamidi (1974). H.amidi, T. H., "Common Cultural Heritage of Pakistan and Iran in the National Museum of Pakistan" in Iran Pakistan, A Common Culture, Lahore.





Kevorkian and Sicre (1983). Kevorkian, A. M., and Sicre, J. P., *Les Jardins du desir*, Paris. Lukonin and Ivanov (1996). Lukonin, V. and Ivanov, A., *Lost Treasures of Persia. Persian Art in the Leningrad Museum*, Washington.

Lowry and Nemazee (1988). Lowry, G. D., and Nemazee, S., *A Jeweller's Eye. Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, Washington.

Lowry et al. (1988). Lowry, G. D., and Beach, M. C., with R. Marefat and W. Thackston, *An Annotated and Illustrated Checklist of the Vever Collection*, Washington.

Membre (1993). Membré, M., *Mission to the Lord Sophy of Persia (1539-1542)*, ed. A. H. Morton, London.

Nava'i (1989). Nava'i, A., *Shdh Tahmasb-i Safavf. Majmuca-yi asndd wa mukdtibdt-i tdrikhi*, Tehran.

Okada (1989). Okada, A., *Miniatures de l'Inde imperiale*, Paris.

(1992) Okada, A., *Imperial Mughal Painters*, tr. D. Dusi, Paris. Papadopoulos (1976). Papadopoulos, A., *L'Islam et l'art musulman*, Paris.

Pope and Ackerman (1967). Pope, A. U., and Ackerman, P., *A Survey of Persian Art*, Tokyo.

Qumi (1974) Qadi Ahmad-i Qumi, *Gulistdn-i hunar*, ed. A. Suhayli, Tehran. S(1980) Qadi Ahmad-i Qumi, *Khuldsat al-tawdrikh*, ed. I. Ishraqi, 2 vols., Tehran.

Riazul Islam (1970). Riazul Islam, *Indo-Persian Relations*, Tehran. Robinson (1965). Robinson, B. W., *Persian Drawings. From the 14th Century Through the 19th Century*, Boston.

S(1992). Robinson, B. W., "Muhammadi and the Khurasan Style," *Iran XXX* (1992), pp. 17-30. S(1997).

Robinson, B. W., "An Amir Khusraw Khamsa of 1581," *Iran XXXV* (1997), pp. 35-41. Rogers et al. (1986).

Rogers, J. M., Cagman, F. and Tanindi, Z., *The Topkapi Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, London.

Rumfi (1978). Hasan Beyg-i Rumfi, *Ahsan al-tawdrikh*, ed. A. Nava'i, Tehran. Sam Mirza (1925) Sam Mirza Safavi, *Tuhfa-yi Sdmi*, Tehran.

Seyller (1995). Seyller, J., "Farrukh Beg in the Deccan," *Artibus Asiae LV/1* (1995), pp. 319-41. (1997). Seyller, J., "The Inspection and Valuation of Manuscripts in the Imperial Mughal Library," *Artibus Asiae LVII/1* (1997), pp. 243-349.

Shirazi (1990). cAbdi Beyg-i Shirazi, *Takmilat al-akhbar*, ed. A. Nava'i. Simpson (1991). Simpson, M. S., "A Manuscript for the Safavid Prince Bahram Mirza," in *Burlington Magazine* 133, (June 1991), pp. 376-84.

Soudavar, A., "Tawti'a-yi cuzmd wa Abu 'l-Muzaffar Shdh Tahmasb Safavi," in *Irallshindsi IX/1* (Spring 1997), pp. 51-79. - (1998). Soudavar, A., "A Chinese Dish from the Lost Endowment of Princess Sotnum," *Papers in Honor of Iraj Afshar*, ed. IK. Eslami, Princeton (in press).

Stchoukine, I., "Maulana Shaykh Muhammad: un maitre de l'ecole de Meshed du XVIe siecle," *Ars Asiaticae XXX* (1974), pp. 3-11.

Tahmasb (1562). Shah Tahmasb, *Tadhkira-yi Shdh Tahmasb*, British Library ms. Or 5880.

Thackston (1989). Thackston, W., *A Century of Princes. Sources on Timurid History and Art*, Cambridge, Mass.





Vala-yi Isfahani (1993). Muhammad Yiisuf Vala-yi Isfahani, Khuld-i banin, ed. M. H. Mohaddith, Tehran.

Welch (1974). Welch, A., "Painting and Patronage under Shah cAbbas I," Iranian Studies VII (1974), 4458-507.

Welch (1976). Welch, S. C., Royal Persian Manuscripts, London.

(1979). Welch, S.C., Wonders of the Age, Cambridge, Mass. (1985).

Welch, S.C., India, Art and Culture 1300-1900, New York. Welch and Welch (1982).

Welch, A., and Welch, S. C., Arts of the Islamic Book. The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan, London.

Zebrowski (1983) Zebrowski, M., Deccani Painting, London.